

07 1 6 6 8 0 - 1

Казанский государственный университет

На правах
рукописи

Скворцов Артём Эдуардович

**ЛИТЕРАТУРНАЯ И ЯЗЫКОВАЯ ИГРА
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1970 - 1990-х ГОДОВ**

10. 01. 01. - русская литература

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук



Казань - 2000

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы
Казанского государственного университета

Научный руководитель - кандидат филологических наук,
доцент Т.Г. Прохорова

Официальные оппоненты - доктор филологических наук,
профессор С.М. Пинаев,
- кандидат филологических наук,
доцент Ю.В. Доманский

Ведущая организация - Казанский государственный
педагогический университет

Защита состоится 2 июня 2000 г. в 14³⁰ часов на заседании
диссертационного совета К. 053.29.22 по присуждению учёной степени
кандидата филологических наук в Казанском государственном университете
(420008, Казань, ул. Кремлёвская, д. 18, корп. 2, ауд. 1012).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке
Казанского государственного университета.

Автореферат разослан 26 апреля 2000 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



Р.И. Галеева



Проблема игры приобретает особую значимость в современной литературе. Некоторые исследователи вообще полагают, что наступила тотально игровая эпоха в искусстве, и неигровое отношение художника к материалу теперь просто недопустимо. Конечно, литературная рефлексия возникла не в современную эпоху. Внятно заявлять о себе она стала со времен романтизма и связывалась с романтической иронией. Но только в постмодернистской ситуации, которая обозначилась в культуре второй половины XX века, такого рода отношение автора к тексту становится едва ли не общепринятым.

Ортодоксальный постмодернизм рассматривает всю человеческую деятельность (и культурную в том числе) как игру различных знаков и кодов. У подобной игры нет ни сфокусированной цели, ни смыслового центра. Для последовательного постмодерниста стремление к ним - показатель тоталитарного мышления и "репрессивного дискурса". Однако далеко не все художники, адекватно воспринимающие постмодернистскую ситуацию, разделяют при этом и философию постмодерна. Также и понятие игры многими авторами интерпретируется как далеко выходящее за рамки постмодерна.

Категория игры стала предметом обсуждения в отечественной критике последних лет. Были выделены некоторые формы литературной игры, причём, как правило, в связи с литературой постмодернизма. Но имеющиеся работы не исчерпывают всех аспектов проблемы, ибо понятие игры шире понятия постмодернизма и требует к себе особого внимания. Нет пока и чёткого определения этого явления.

Проблема литературной и языковой игры в отечественном литературоведении осмысливается в основном на материале прозы. И хотя вообще современная поэзия изучается довольно активно, её анализ под интересующим нас углом зрения почти не проводился, не развита и систематизация разнообразных поэтических подходов к игровым техникам. Если критики и теоретики анализируют частные случаи игрового начала, отдельные поэтические системы того или иного автора, то обычно они делают это вне связи его с творчеством других поэтов, вне широкого историко-литературного контекста.

Как утверждают исследователи, поэзия в отличие от прозы, где в 1990-е годы возобладали кризисные тенденции, а сейчас происходят сложные процессы кристаллизации новых жизнеспособных художественных направлений, сумела не только сохранить целостность, но и заметно упрочить свои эстетические позиции. Показательно, что к сходному выводу независимо друг от друга приходят и теоретики, и практики стиха.

Творчество поэтов, привлёкших наше внимание, крайне пестро и разнообразно по своим эстетическим установкам и не может быть сведено к единому художественному знаменателю, но пытаться обнаружить некие связующие звенья, общие тенденции в творчестве художников, идущих,

казалось бы, разными путями в искусстве, необходимо. Одним из таких "стержней", общих для целого ряда авторов, является обращение к литературной и языковой игре. Это присуще и поэтам, открыто декларирующим связь с традицией, и откровенным экспериментаторам.

Постмодернизм является в данном случае своеобразным "лакмусом", по отношению к которому и можно говорить о преобладании в творчестве того или иного автора традиционалистского или экспериментаторского начал. Фокусирование внимания только на проблемах постмодернистской литературы не входит в задачу данной работы.

Хронологические рамки работы обусловлены тем, что именно начиная с семидесятых годов в отечественной поэзии особенно активно и широко проявляется игровое начало. Оно выражено как в творчестве поэтов старшего поколения, так и в поэзии "новой волны". Все поэты, привлекавшие наше внимание, ощущают "сопротивление материала", стремятся, с одной стороны, преодолеть юсную массу клишированного языка, а с другой - проявить потенциально заложенные в языке богатейшие смысловые возможности.

Наряду с художественными произведениями изучались и критические работы самих поэтов, подчас более значимые, чем критические статьи "со стороны", ибо свидетельства художников о творчестве обладают особой ценностью.

Анализируемые в работе современные поэтические явления (концептуализм, соц-арт, рок-поэзия, ироническая поэзия, куртуазный маньеризм, критический сентиментализм) почти не изучены в научно-критической литературе, а тем более в литературоведении. Что же касается известных имён (И.Бродский, Д.Самойлов, Ю.Левитанский), то они не обойдены вниманием критики, но в контексте тех проблем, которые поднимаются здесь, их творчество пока не исследовалось.

Игра в работе понимается как явление, тесно связанное с категориями смеха и создания комического эффекта, но далеко не исчерпывающее этим своего значения. Смеховые функции игры не представляются доминирующими. Смех скорее выступает как "попутчик" игры, её союзник.

Игра в художественной литературе возникает там и тогда, где и когда автор намеренно заостряет своё и читательское внимание не только на том, *что* он выражает, но и на том, *как* он это делает. Автор одновременно творит и анализирует процесс творения, специально сосредоточивается на том зазоре, который всегда существует между означающим и означаемым. Аналитизм, отстранённость, рефлексивное начало могут быть более или менее явно выражены и даже заложены в тексте потенциально (читатель волен разбираться в уловках автора без его помощи, но они в таких случаях всегда осознанны и выполняют определённую значимую функцию). Иногда подобные приёмы - не более чем отдельные вкрапления в текст, иногда они преобладают - в тех случаях, когда автора интересует прежде всего сам процесс письма.

Термины *языковая игра* и *игра литературная* в данной работе разграничиваются. К *языковой* игре относятся все явления игрового характера, которые можно отметить на лингвистическом уровне (фоника, если она использована в этих целях, каламбуры, полисемия, аграмматизмы, паронимическая аттракция, палиндромы, различные лингвистические парадоксы). К *литературной* игре, соответственно, относятся все явления, связанные не столько с языком, сколько с культурой вообще (полицитатность, аллюзии, реминисценции, палимпсест, ирония, стилизация). Зачастую в конкретных произведениях невозможно отграничить один тип игры от другого, но это и не требуется. Нередко лингвистические явления сливаются с литературными, что даёт значительный эффект усложнения, многозначности и “спрессованности” образов. Чем менее избыточен текст, чем больше несёт скрытой информации, с тем большим основанием он может претендовать на художественность, хотя высокая плотность информации на единицу текста ещё не говорит о его обязательных художественных достоинствах.

Организация материала в работе осуществлена по типологическому принципу, как наиболее подходящему для его анализа и обобщения. Рассматриваются динамика, тенденции развития и изменения функций игрового начала в современной поэзии. Этим определяется разделение поэтов на три группы - архаистов, новаторов и центристов (известная тыняновская оппозиция превращается в триаду). Предложенное разделение условно - сами авторы подобные объединения не декларировали.

Выделение указанных групп в работе осуществлено не по хронологическому признаку, а по творческой установке. К архаистам отнесены Ю.Левитанский, Д.Самойлов, Н.Горбаневская, А.Кушнер, Д.Быков к новаторам - А.Ерёменко, Д.Пригов, Л.Рубинштейн, В.Степанцов, А.Добрынин, В.Пеленягрэ, В.Строчков, А.Левин, к центристам - И.Бродский, А.Башлачёв, В.Коркия, Т.Кибилов, С.Гандлевский, И.Иртеньев, А.Цветков. Легко заметить, что в количественном отношении в данном списке архаисты составляют немногочисленную группу, тогда как новаторы и центристы преобладают. Это само по себе указывает на расстановку сил в поэтическом пространстве и на определённые поля тяготения.

Построение данной работы - от архаистов к новаторам и затем к центристам - имеет цель исследовать новую поэтическую реальность, одинаково свободную от крайностей как рационального дидактизма, так и экспериментаторства, замкнутого на самом себе.

Актуальность избранной темы определяется необходимостью оценить современную социокультурную ситуацию, когда категория игры становится символом эпохи; в игровой, постмодернистской ситуации так или иначе оказываются все авторы независимо от их отношения к этому явлению.

Предметом исследования стала поэзия 1970-1990-х годов А.Башлачёва, И.Бродского, Д.Быкова, С.Гандлевского, Н.Горбаневской, А.Ерёменко, И.Иртеньева, Т.Кибилова, В.Коркия, А.Кушнера, А.Левина, Ю.Левитанского, Д.Пригова, В.Пеленягрэ, Д.Самойлова, В.Степанцова.

В.Строчкова, А.Цветкова. Всего было рассмотрено сорок поэтических книг и подборок стихов - около двух с половиной тысяч стихотворений.

В работе намеренно не отдавалось предпочтение творчеству того или иного поэта. Материалом исследования послужили произведения и тех художников, которые представляют "передний фронт" современной поэзии, и малозвестных авторов. Это связано с тем, что в их творчестве те или иные игровые тенденции проявляются ярче, чем у других.

Цель работы - сквозь призму проблемы литературной и языковой игры выявить наиболее характерные для понимания современной картины мира закономерности развития русской поэзии 1970-1990-х гг.

Задачи работы:

1) исследовать основные функции литературной и языковой игры в современной поэзии;

2) выявить основные формы игры;

3) определить наиболее показательные тенденции в творчестве современных поэтов с точки зрения функционирования литературной и языковой игры.

Научная новизна работы состоит в следующем. Предложена авторская интерпретация понятий языковой и литературной игры. Рассмотрены функции этих понятий на материале русской поэзии 1970-1990-х годов. С точки зрения функционирования литературной и языковой игры предложена классификация доминирующих направлений развития современной русской поэзии - стремление авторов к "архаистской", "новаторской" и "центристской" позициям. Систематизированы и введены в научный оборот поэтические произведения последних лет, ранее не рассматривавшиеся литературоведением под углом зрения литературной и языковой игры.

Теоретической базой работы являются исследования М.Л.Гаспарова, Ю.М.Лотмана, Б.М.Гаспарова, В.З.Санникова, О.М.Фрейденберг, Ю.Н.Тынянова, Д.С.Самойлова, И.П.Ильина, А.М.Пятигорского, Д.С.Лихачёва, Й.Хейзинги, Р.Барта, Л.Виттенштейна.

В работе используется сочетание текстологического и сравнительно-типологического методов анализа.

Научно-практическая ценность исследования состоит в том, что результаты работы могут быть использованы при изучении других произведений современной русской поэзии. Выводы и результаты проведённого исследования используются автором при ведении спецсеминаров по русской поэзии и русскому постмодернизму, а также при чтении лекций по общему курсу "История русской литературы XX века" на филологическом факультете Казанского государственного университета..

Апробация работы. Основные положения и выводы работы были отражены в докладах на итоговых научных конференциях аспирантов КГУ (Казань 1997, 1998, 1999 гг.), на международных научных конференциях "Языковая семантика и образ мира" (Казань. 1997) и "А.С.Пушкин и проблемы взаимодействия национальных языков и литературы" (Казань. 1998), на

всероссийской конференции “Христианская история и культура на пороге третьего тысячелетия” (Казань, 1999), при чтении спецкурса по современной русской поэзии для студентов-славистов Фрибургского университета (Швейцария, 1998), а также изложены в опубликованных работах. По теме диссертации опубликовано 8 работ, одна находится в печати.

Структура работы. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обоснованы новизна и актуальность избранной темы; определены предмет, цель и задачи исследования; дан краткий анализ литературы по вопросам, связанным с проблематикой диссертации; предложено рабочее определение игры; разграничены термины “литературная” и “языковая” игра, дифференцированы их формы; обозначены научно-практическая значимость и структура исследования.

В первой главе *“Игра как художественный приём в поэзии архаистов”* рассматриваются некоторые наиболее характерные принципы и формы использования игровых приёмов в поэтических текстах, не являющихся целиком игровыми.

Категорию игры исследователи (М.Айзенберг, М.Липовецкий, В.Кулаков, В.Курицын, И.Скоропанова, М.Эпштейн) обычно связывают с литературой постмодернизма. Однако нельзя утверждать, что игра в изящной словесности прежде отсутствовала. Развивая мысль Хёйзинга о рождении поэзии из чистой идеи игры, можно предположить, что, вероятно, все поэтические приёмы первоначально осознаются как игровые и экстравагантные. Но для последующих поколений читателей подобное становится поэтической условностью, на которой обычно не акцентируют внимания. Очень часто то, что для одного времени - абсурд, для другого - норма или даже банальность.

Когда автор вводит в текст новый, неожиданный приём, он вольно или невольно, осознанно или неосознанно заостряет на нём своё и читательское внимание. Воспринимающий текст реципиент, столкнувшись с подобным, отмечает не только привычное, - обычно это прежде всего семантика, - но и непривычное - форму подачи. Ещё В.Шкловский подчёркивал, что такие приёмы выводят из автоматизма восприятия, заставляют более пристально вчитываться в текст. В результате читатель получает под видом одного минимум два сообщения, поскольку акцент равным образом делается и на означающем, и на означаемом. Именно в этом смысле можно говорить о поэтической игре, то есть о том, как автор поэтически рефлексировал над своими средствами.

Поэты по-разному относятся к поэтической рефлексии, и если для одного это - побочное явление, то для другого оно может стать определяющим в творчестве. Очевидно, что литературная рефлексия всегда занимала поэтов.

и тотальное торжество подобного типа мышления в постмодернистскую эпоху - итог длительного развития. Постмодернизм подспудно подготавливался традицией, он и есть по большому счёту ревизия традиции вообще, он изначально ретроспективен. Поэтому исследование литературной и языковой игры следует начать с традиционной лирики. Важно проследить, как архаисты используют игровые приёмы, ставшие в поэтике новаторов преобладающими, концептуально и структурно определяющими.

В главе под углом зрения интересующей нас проблемы анализируется поэзия Ю.Левитанского, Н.Горбаневской, Д.Самойлова, А.Кушнера и Д.Быкова, которых можно отнести к архаистам.

В поэзии архаистов воплощается учительская традиция русской литературы. Для них актуально осознание высокой миссии поэта; архаисты стремятся теми или иными средствами преподать читателю некий нравственный урок, часто декларируя превосходство этики над эстетикой. У каждого из них можно обнаружить строки, в которых воплощается идея высокой пользы искусства и превалирования нравственного долга над всем остальным: "И над собственной ролью плачу я и хохочу, / по возможности достойно доиграть своё хочу (...)" (Ю.Левитанский); "Смирися, гордый человек, / среди бушующих стихий (...) забудь об имени поэта / и повернись к себе спиной" (Н.Горбаневская); "А может быть, правда - задача поэта / Упорно доказывать это: / Что любовь завершается браком, / А свет торжествует над мраком" (Д.Самойлов); "Чему стихи нас учат? Строю. / Точнее, стройности. Добру" (А.Кушнер); "Ибо даже самый дурной поэт / В общем и целом / Подтверждает вечный приоритет / Души над телом" (Д.Быков). Поэт-архаист ощущает, что "право имеет" на обращение к глобальным этическим проблемам. Зачастую для их выражения используется "высокий стиль", торжественный стих. Для архаиста традиционный пафос не девальвирован. Обычно он имеет в виду то, о чём говорит, а не пользуется разнообразными вариантами эзопова языка или изощрённого подтекста.

В главе рассматриваются причины и общие принципы обращения архаистов к литературной и языковой игре, выявляются преобладающие в их творчестве игровые приёмы, их связь со своеобразием художественного мира каждого из названных выше поэтов. При этом логика отбора материала исследования мотивируется тем, что среди архаистов тоже есть и свои "консерваторы", и свои "новаторы". В творчестве одних поэтов (Ю.Левитанского, Н.Горбаневской) связь с традицией прямо декларируется, тогда как у других она опосредована, - эти авторы более открыты новациям, эксперименту (Д.Самойлов, А.Кушнер, Д.Быков).

Архаисты дозированно используют только те игровые функции, которые прочно закреплены традицией: игровую фоннику, паронимическую аттракцию (Ю.Левитанский, Н.Горбаневская), обыгрывание цитат с почти обязательной ссылкой на первоисточник (Д.Самойлов, А.Кушнер, Д.Быков). Лирическое начало в их поэзии ярко выражено и намеренно декларируется, поэтому любые обращения к интертекстуальности не означают отказа от авторской позиции. Цитатность у архаистов - признак культурного генезиса,

причём зачастую традиция осознаётся как “ценностей незыблемая шкала”, которую вряд ли возможно превзойти, можно лишь пытаться соответствовать заданному уровню.

Архаисты стремятся прежде всего к выражению душевного опыта в слове. Ирония, встречающаяся в их стихах, не приобретает преобладающего, тем более довлеющего начала. Архаист сохраняет серьёзность в разговоре о высоких материях и при этом отнюдь не кажется себе смешным, что почти невозможно для большинства новаторов и центристов. Формальные эксперименты при этом допустимы, но они крайне редко выходят на передний план и не являются предметом пристального авторского внимания. Такой поэт может иногда позволить себе немного поэкспериментировать. И всё-таки игру он воспринимает не как нечто самодостаточное, а скорее как маргинальное, периферийное явление: оно занимательно, но не более того, ибо не в игре заложено высокое предназначение поэта.

Размышления о природе поэзии заставляют архаиста отвергнуть представления о “несерьёзности” ремесла поэта. Он никогда не воспринял бы титул игрока как похвалу. Архаист с пиететом относится к языку и культуре, для него проблема способа выражения не столь существенна (а иногда - и просто не существует), гораздо важнее проблема предмета сообщения.

Главное для архаиста - искренность тона, как бы априорно снимающая вопрос об отношении автора к языку высказывания. Представление о “чужом” слове (в бахтинском понимании) не оказывает принципиального воздействия на такую поэзию. Употребляемые поэтом слова в каждом конкретном тексте принадлежат ему и только ему; осознание того, что они прошли через тысячи других текстов, является чаще всего нерелевантным. Литературная и языковая игра у архаистов не рассматривается как структурообразующее начало, она не цель, а лишь одно из рядовых средств реализации авторского замысла. Совсем по-другому обстоит дело с поэтами иной, новаторской или, условно говоря, “постмодернистской” формации.

Во второй главе *“Игра как цель в поэзии новаторов”* изучается поэтическая практика новаторов, провозглашающих принципиально экспериментаторское отношение к тексту и рассматривающих игру как краеугольный камень поэтики.

Одной из характерных особенностей современного литературного процесса является интенсивный поиск новых художественных форм, увлечение творческим экспериментом, порою воспринимающимся как самоцель. Подобные тенденции наиболее ярко выражены в поэзии. Многие современные поэты рассматривают свою деятельность как вид игры. Хёйзинга в книге *“Homo ludens”* сформулировал следующие признаки игры: она “лежит вне дилеммы мудрости и глупости (...), не знает различия истины и лжи”. Можно “(...) назвать игру свободной деятельностью, которая осознаётся как “незавраду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие”. Она не имеет утилитарного интереса, “не ищет пользы”*. Все эти признаки игры можно обнаружить в творчестве поэтов-новаторов.

Под “бескорыстностью” литературной и языковой игры в поэзии

подразумевается принципиально бесполезный, непрагматический характер творчества. Художник, играющий со словом, не знает, куда оно его “заведёт”. Подобная игра и стала смыслом творчества новаторов. К их числу принадлежат очень разные по своим художественным установкам поэты. Тем не менее, между ними обнаруживаются и черты общности.

Прежде всего, уже само понимание новаторами сути игры позволяет говорить о том, что в их творчестве воплотились постмодернистские установки. Постмодернизм воспринимает мир как текст. Отсюда - принципиальный полилог различных языков и культур, литературная и языковая игра как один из важных принципов постмодернистской эстетики, активное использование чужого слова, эклектизм, отсутствие морально-учительского пафоса, ироничность и пародийность стиля. Постмодернизм ставит под сомнение понятие истины как таковой; он предельно критичен и тотально ироничен; он не доверяет ни одной точке зрения; языки всех культур для него равны, то есть, одинаково истинны, а значит, и одинаково ложны; он играет обломками предыдущей культуры, провозглашая относительность всего и вся.

Из числа “абсолютных лидеров” игровой стилистики в главе выделяются имена А.Ерёменко, Л.Рубинштейна, Д.Пригова, В.Степанцова, А.Добрынина, В.Пеленягре, А.Левина и В.Строчкова. Каждое из этих имён представляет собой какое-либо характерное явление в современной поэзии, существовавшее для целого ряда стихотворцев-новаторов. В таком смысле их стихи рассматриваются как своего рода исследовательская модель для изучения этого явления. Художественный поиск осуществляется новаторами в зависимости от реализации в их творчестве различных функций игры. Этот поиск ведётся, в основном, в двух направлениях. В практике одних поэтов (А.Ерёменко, Л.Рубинштейна) преобладает структурирующая функция. Игра в их стихах преимущественно связана с усиленной эксплуатацией того или иного художественного приёма, а также с исследованием стереотипных форм сознания через воссоздание множества дискурсов. У других поэтов (Д.Пригова, В.Степанцова, А.Добрынина, В.Пеленягре) игра выходит за рамки собственно творчества и может выражаться в иных жизненных сферах, ибо служит целям имиджмейкерства. Разумеется, существуют и промежуточные явления, примером чему служат неоавангардистские поиски А.Левина и В.Строчкова. У последних языковая и литературная игра выступает в наиболее “чистом”, последовательном и законченном виде, как некие интеллектуальные упражнения над структурой языка и природой литературы.

Выделение основных функций игры определило и построение главы. Она состоит из трёх разделов, в каждом из которых выделяются конкретные формы игры в творчестве поэтов-новаторов.

Все новаторы так или иначе стремятся к созданию игрового стиля. Они не пытаются воссоздать чужой стиль, чтобы отстраниться от него, как при стилизации, а создают в каждом конкретном случае свой собственный, оригинальный и, по возможности, не похожий ни на чей. Поэтому главное в игровой стилистике - импровизационность, неожиданные ходы.

Экспериментаторское начало возводится едва ли не в абсолют. Важнейшая заповедь автора - не повторяться. Игровой стиль противопоставлен любой нормативной поэтике. Норма здесь одна: отсутствие строго закреплённых норм и правил. Соответственно, ирония, приобретающая тотальный характер, направлена в основном на литературную традицию, на язык, точнее, на то в них, что кажется закостеневшим, утратившим прежнее живое наполнение.

Лирическое начало в поэзии новаторов практически отсутствует. Они полагают, что главной проблемой, с которой сталкивался всякий, писавший стихи в 1970-1990-х годах, стала повышенная трудность передачи лирического субстрата, без чего поэзия существовать не может. В данном случае задача автора сводится не к стремлению воплотить душевный опыт в слове, как это было в поэзии архаистов, а, прежде всего, к обретению нового языка высказывания. При этом возникает опасность скатиться в формализм, "заиграться", превратить искусство поэзии в склад приёмов.

Игровая стилистика изначально гетерогенна, ткань большинства игровых текстов эклектична. Но подобные произведения сохраняют парадоксальную целостность: авторы не выходят за рамки, очерченные ими самими. Игровой текст, отягощённый всеми характерными особенностями, не может внезапно перейти в традиционно лирический. Читатель воспримет это как резкий слом в поэтической системе, как "выход из игры". Правила игры внутренне свободны, но внешне, по отношению к другим системам - крайне жёстки.

Принципиальным отличием большинства поэтов нового времени от их коллег по цеху - архаистов - является пристальный интерес к сугубо филологическим, лингвистическим, литературоведческим проблемам. Автор, находящийся в постмодернистской ситуации, играет не только с художественными, но и с научными формами мышления, полем его деятельности становится не просто поэзия, но филология вообще. Новаторы в художественной практике начинают активно пользоваться лексикой, понятийным аппаратом, идеями, а иногда даже методами филологической науки, то есть научным дискурсом. Без определённого набора знаний, известных филологу, теперь становится трудно работать писателям, претендующим на отношение к не-массовой литературе. Современный поэт в понимании новаторов - поэт-филолог, как в прямом (по образованию), так и в переносном смысле (он может обладать специфически филологическим восприятием своей интеллектуальной деятельности). Филологическое мышление всё больше начинает пониматься в синкретичном виде, нерасчленённом на аналитическую и синтетическую ветви, и новаторы активно работают именно в этом ключе.

Творчество новаторов подчёркнуто экспериментально. Литературная и языковая игра в их изысканиях является не средством, а целью. Может статься, оно не привнесёт чего-либо существенного в российскую поэзию, но такова участь любого смелого новаторства - его действия незаметно и спокойно адаптируются более умеренными последователями и входят в плоть и кровь многих творцов тогда, когда те уже и не задумываются об истоках

своих художественных достижений. Восприятие поэтической игры как цели на современном этапе развития поэзии - крайность, зачастую выходящая за пределы собственно изящной словесности. Но она оказывает заметное влияние на многих современных авторов, заставляя их отстранённо взглянуть на результаты своей деятельности и на самих себя.

В третьей главе *“Игра как выражение мировосприятия в поэзии центристов”* внимание обращено на творчество авторов, стремящихся синтезировать и опыт традиции, и наиболее смелые поэтические новации.

Постмодернистская ситуация с её всеобщим релятивизмом, утратой смысла, тотальной деконструкцией всё же не может подавить стремления к синтезу, поиску конструктивного начала. В самой природе поэзии изначально заложена потребность в гармонии, и многие авторы стремятся прорваться к новой лиричности через поглощение пародийно-иронического начала. Центристы, в отличие от архаистов, понимают, что складывают “чужую песню”, но, в отличие от новаторов, видят свою задачу в том, чтобы пропеть её как свою.

Центристы в главе условно делятся на две подгруппы. К первой относятся поэты, формально использующие принципы и приёмы постмодернистской эстетики, но идеологически явно тяготеющие к архаистам. Для них учительское начало, высокое предназначение поэта и потребность в идеале остаются значимыми, хотя открыто декларируются редко и обычно маскируются иронией (И.Бродский, А.Башлачёв, В.Коркия, Т.Кибилов). Во вторую подгруппу входят поэты, которым чужд тип поэта-пророка, борца, учителя жизни (С.Гандлевский, И.Иртеньев, А.Цветков), и в этом смысле они близки, скорее, новаторам. Единственно подлинными в такой поэзии признаются только частный душевный опыт, личные эмоциональные переживания. Поэтическая исповедь у этой группы центристов не переходит в проповедь.

Авторская позиция у центристов подчеркнута неромантическая. Идеал центриста - не юношеская восторженность, а умудрённость зрелого человека. Он в гораздо большей степени реалист, чем идеалист: “Мы перешли пределы откровенности, / однако сохранили про запас / испытанные нравственные ценности, / которым грош цена уже сейчас” (В.Коркия). Он ироничен, скептичен и саркастичен; не испытывает иллюзий и знает, что спрашивать не с кого, кроме самого себя: “Я этим всем как бинт пропитан, / Здесь всё, на чём ещё держусь, / Я здесь прописан и прочитан, / Я здесь затвержен наизусть” (И.Иртеньев). Если жизнь не складывается так, как хотелось бы, то в этом виноваты не социальные условия, и не несовершенство мира, а сам человек: “Не жалею, не зову, не плачу, / Не кричу, не требую суда. / Потому что так и не иначе / Жизнь сложилась раз и навсегда” (С.Гандлевский). Он многое знает и в той или иной степени испытывает давление со стороны предшествующей культуры. Он непрочь поиграть знаками культуры, причём смысл игры может быть самым разнообразным: от попыток освободиться от пошлости и устаревшего материала до демонстрации подлинной любви и даже преклонения перед теми или иными

культурными явлениями: “Спрятаться, сжорчиться, змейкой скользнуть в траву. / Ниточкой тонкой вплестись в чужую канву” (Т.Кибилов). Конечно, предлагаемая картина не общеобязательна, но она говорит об основных тенденциях. Во всяком случае, стихи всех поэтов, творчество которых рассматривается в главе, соответствуют предлагаемой характеристике.

Игра в творчестве центристов - не просто художественный приём, как у архаистов, и не самоцель, как в творчестве новаторов. Она становится одним из способов выражения философии жизни. Центрист вполне осознанно “играет всерьёз”. Творчество, поэзия для него и есть в высоком смысле Игра, поэтому можно говорить, что из всех трёх групп наиболее близки хейзинговской трактовке игры в поэзии именно центристы.

Одним из главных, объединяющих, концептуально важных игровых приёмов в поэтической практике центристов становится палимпсест - текст, написанный как бы “поверх” старого, хорошо известного, классического с оригинальной интерпретацией тематики и проблематики предыдущего произведения, с нередким сохранением многих тропов, приёмов, размера и т.д. - вообще структуры первоисточника. В палимпсесте неизбежен и некоторый элемент пародии, точнее, иронически-почтительного отношения к тексту-источнику. Он перерастает рамки собственно приёма и предстаёт выражением идеологической позиции центристов: чужое культурное наследие, сохраняя память о своём происхождении, органически вплетается в новую поэзию. Центрист намеренно подчёркивает парадокс сочетания чужеродности, архаичности наследия с одновременной оригинальностью, свежестью своих образов, мыслей, чувств. В.Коркия в одном из стихотворений образно выразил это так: “Чужая кровь течёт в моей крови, / Чужая кровь мне сердце рвёт на части...”.

При всём внешнем сходстве палимпсеста с пародией содержание его чаще всего вполне серьёзно, он не имитирует, не высмеивает и тем более не передразнивает. Это конструктивное переосмысление оригинала, иногда до такой степени, что от первоначальной смысловой наполненности остаётся лишь формальное напоминание. Следует отметить, что центристы крайне редко открыто (с помощью названия произведения или эпиграфов) ссылаются прямо на текст, от которого отталкивались. Они рассчитывают на то, что читателю подобные, чаще всего знаменитые произведения, хорошо известны. Вместе с тем, для восприятия палимпсеста читателю знать о первоисточнике не обязательно. Некоторые оттенки смысла при “профанном” прочтении пропадут, но в целом произведение не повиснет в вакууме, ибо существует и само по себе, вне связи с текстом-прародителем. Пародия же без знания читателем объекта обычно не выполняет своих функций.

В подавляющем большинстве случаев роль первоисточников для палимпсестов у центристов играют стихи Пушкина. В главе рассматриваются примеры подобных переключек у Бродского, Цветкова, Иртеньева. У остальных центристов - Гандлевского, Башлачёва, Коркия, Кибилова пушкинская поэзия тоже зачастую выступает в виде несущей конструкции, а порой даже основного культурного пласта их индивидуальной поэтики.

Пристальное внимание к Пушкину большинства современных поэтов не случайно, поскольку они обнаруживают у классика истоки многих новейших художественных веяний. Их более всего привлекает пушкинская всеотзывчивость, неподдельный интерес к окружающему миру, в том числе и миру культуры, естественно уживающийся с углублённым самопознанием. Такая позиция не имеет ничего общего с постмодернистским релятивизмом, хотя в некоторых внешних формах может его напоминать. Вслед за Пушкиным центристы стремятся к обретению некоей новой гармонии. Гармония эта, однаю, мыслится как неклассическая, она включает в себя и невозможные для классики диссонансы, но при том основана на подлинном личном переживании и глубоком знании культуры.

Анализ литературной и языковой игры в поэзии центристов позволяет сделать вывод об усложнении в их творчестве её форм и функций. Благодаря деятельности центристов игра всё дальше уходит от легкомысленности и “игры ради игры”. Эти авторы стремятся предложить оптимальный вариант поэтического жеста. Представляется, что центристы сейчас занимают наиболее интересную и перспективную поэтическую позицию, поскольку разрушительно-ироническое и созидательно-лирическое начала достигают в их творчестве гармонии.

В заключении на основе выполненного анализа делаются выводы общетеоретического характера и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Общие черты поэтики авторов, в той или иной степени обращающихся к литературной и языковой игре, заключаются в следующем:

1. *Авторефлексия, автономический тип письма* - то есть, обращение к художественным приёмам, показывающим, что автора занимает как результат поэтического труда, так и сам процесс письма, создания поэтического текста. Он и творит, и анализирует написанное.

Казалось бы, скрыв всю черновую работу, все “швы” произведения, поэт должен быть удовлетворён результатом. Однако авторы, использующие игровую поэтику, мыслят иначе. И здесь обнаруживаются различия в подходах архаистов, новаторов и центристов к функциям литературной и языковой игры. Архаист обращается к подобным приёмам от случая к случаю, демонстрируя версификационное мастерство как таковое; игра ради игры оставляет архаиста равнодушным. Новаторы, напротив, именно в авторефлексии видят суть современного искусства; их не смущает, что зачастую экспериментаторство выходит далеко за рамки поэзии. Центристам же представляется, что, даже открыв карты, обнажив структуру замысла, истинный поэт всё равно не может аналитически постичь тайну поэзии. Но так или иначе у всех трёх групп авторефлексия служит самопознанию искусства.

2. *Ирония и самоирония*, которые связаны с настороженным отношением поэта к любой идеологии или точке зрения, принимаемой без её осознания и критической оценки. Для архаиста ирония - лишь одна из красок в его художественной палитре, она не определяет его мировосприятия, критическое начало и стремление к возвышенному у него чётко разграничены.

Идеал у архаиста не может быть подвержен осмеянию или воспринят скептически.

Новатор же осознаёт, что любая концепция ограничена собственными рамками, она редуцирует мир. Он понимает, что для критического анализа одной системы надо выйти за её пределы - в другую систему. При этом новатор не отдаёт предпочтения ни одной из систем, стремится избежать репрессии любого дискурса. В результате авторская позиция нивелируется, текст начинает существовать в отрыве от создателя и читатель волен сам наполнять его смыслом по своему усмотрению.

Центрист скептически относится не только к чужим установкам и идеологемам, особенно телеологического, априорного, принципиально некритического характера, но и к собственным выводам философского свойства, оставляя за собой право "изменяться, не изменяясь". Ирония центриста наиболее сложна, поскольку она предполагает существование истины, которая мыслится как процесс, а не как чётко сфокусированная цель.

3. *Полифония* - стремление максимально использовать чужое слово в авторском тексте, одновременно и скрывая собственный голос, и проявляя его через обращение к другому. Таким образом, выстраивается более богатая картина мира, увиденная с разных точек зрения, хотя и более противоречивая, чем при монологическом типе письма. В меньшей степени это свойственно архаистам, у которых авторский голос всегда чётко отделён от всех остальных и чаще всего превалирует над ними. У новаторов авторского голоса не слышно, точнее, любой из представленных голосов гипотетически может стать авторским. У центристов авторский голос существует на равных с другими, и поэт не стремится навязать свою точку зрения читателю, пользуясь правом художника. При этом у новаторов и центристов текст одновременно включает в себя множество различных смысловых полей. Новатор не желает отдавать предпочтения тому или иному смысловому оттенку, намеренно подталкивая читателя к многовариантности интерпретаций. Центрист также дорожит всеми семантическими связями произведения, но так или иначе старается намекнуть читателю на тот смысл, который для автора предпочтительнее.

Целесообразно выделить некоторые условные правила поэтической игры, которым так или иначе следуют поэты всех трёх групп - правила, порождённые различными функциями игры:

а) Непосредственно в процессе игры постоянно устанавливаются и нарушаются собственные предписания авторов. Поэтому устоявшееся, единожды признанное всеми, не может активно демонстрировать своё игровое начало. Этим литературная, языковая игра отличается от игры вообще, где неукоснительное соблюдение регламентирующих условий необходимо. Поэт, художник слова выступает и творцом, и деконструктором (здесь - аналитиком) своего создания, причём смысла в акте разрушения некоего авторского построения может быть ничуть не меньше, чем в акте его созидания, а творческий эффект при этом подчас бывает даже значительнее. Таковы, например, многочисленные демонстрации какого-нибудь известного

литературного приёма с последующим его “разоблачением”, когда выясняется, что автор как бы только “пробовал его на вкус”, но вовсе не выдавал за универсальный инструмент познания действительности. Все приёмы в глазах современного художника, знакомого с опытом постмодерна, - не более чем грубые отмычки, которые на самом деле уже давно ничего не отпирают. Постмодерн в таком случае можно уподобить яду - смертельному в больших дозах и целебному в точно выверенных. Это своеобразная “прививка от”, которую проходят художники, чутко реагирующие на время.

Игра в литературе - явление относительное. Игра - это всегда игра на фоне чего-то иного. Оппозиция игра/не игра обязательна. То, что когда-то было игрой, зачастую перестаёт быть ею, то есть перестаёт таковой осознаваться. Это *релятивистская* функция игры.

б) Игра в поэзии максимально приближается к импровизационности и не терпит закоснения. Таким образом, она в идеале мыслится как бесконечный процесс, потому что у неё есть начало, но принципиально не может быть конца как результата. Любой заранее известный результат обесмысливает игру, так как делает её неинтересной. Смысл не в итоге, а в самом движении, в рефлексии над постоянно проходящей через сознание поэта массой языковых знаков, в “отмывании” их от расхожих стереотипов восприятия. Материал, с которым имеет дело поэзия - язык - не пустой, семантически не нагруженный, а уже по определению несущий в себе некую потенциальную информацию вне зависимости от воли автора. Отсюда следует, что, с одной стороны, своеобразное “сопротивление материала” здесь выше, чем в других формах художественной деятельности, связанных с обработкой того или иного объекта, а с другой - эта же особенность творчества такова, что предоставляет богатейшие возможности для выражения авторского замысла. Отношения между автором и его творением предстают как некий диалог, где авторский замысел выражается всегда несколько по-иному, чем того хотел художник, что раскрывает потенциально содержащиеся в материале оттенки смысла и, следовательно, парадоксальным образом утверждает творческое начало, свободу отношений между субъектом и объектом, а значит, и импровизации. Это *импровизационная* функция игры.

в) Автор в процессе игры получает явное “удовольствие от текста” именно в те моменты, когда с точки зрения языкового узуса в текст вкрапливаются несомненные ошибки, неточности и прочие “помехи в канале связи”. Но как раз эти различного рода несообразности, неся с собой игровой элемент, и создают новое качество стиха, когда текст начинает как бы смыслово “мерцать”.

Под семантическим мерцанием текста понимается такое его состояние, когда ни автор, ни читатели не могут отдать предпочтение какому-либо одному из значений, выраженных элементами текста, поскольку такое предпочтение существенно обедняет структуру произведения и тем самым устраняет игровой эффект. Отметим, что “мерцание” часто предполагает такие оттенки смысла, которые имеют отношение исключительно к языковой, выразительной, в самом общем смысле к формальной стороне высказывания.

никак не коррелирующей с внеязыковой реальностью. В прагматическом плане подобные явления зачастую бессмысленны, а иногда даже вредны. Акцент переносится с означаемого на означающее, и последнее начинает функционировать автономно от объективно данного мира.

Основной целью поэтической языковой игры является не затруднение понимания, которое может возникнуть как побочный эффект, а предельно достижимое заострение, уточнение смысла, чего можно добиться только средствами языковой игры, или указание на то, что такое уточнение затруднительно - и не по вине автора, а вследствие особенностей языкового материала. Ведь языковая игра, по мнению большинства поэтов (особенно новаторов), соотносится с нормативным языком так же, как этот язык - с действительностью. Языковая и литературная игра лишь напоминает нам, что отражение действительности в языке и в литературе проходит весьма своеобразно. И если язык - вторая природа, иная реальность, о чём наше сознание порой забывает, то литературы и, соответственно, культуры это касается в неменьшей степени. С другой стороны, классическое замечание Л.Витгенштейна гласит: "Границы моего языка означают границы моего мира". Поэтому любое нестандартное отношение к языку, каковым в определённом смысле является поэзия и в ней, в частности, языковая и литературная игра, ведёт к расширению границ сознания и ломке стереотипов мышления. Эту функцию игры назовём *оказиональностью*.

г) Наконец, автор в процессе поэтической игры стремится к порождению новой модели мира путём пересоздания старого материала, что говорит о познавательной, *гностической* функции такой игры. Однако и любой художественный приём, не осознающийся как игровой, с необходимостью служит тем же целям. Отличительная черта игровых приёмов заключается в том, что они как бы подчёркивают относительность своих познавательных возможностей, не настаивают на безусловной правильности той модели мира, которую создают, и косвенным образом (а иногда и напрямую) бывают связаны со смеховым началом.

Рассмотренные в данной работе аспекты и функции игры в современной русской поэзии далеко не исчерпывают многообразия тенденций, связанных с категорией игры. Перспективы их дальнейшего исследования достаточно широки.

Так, для более полного и глубокого выявления истоков понятия игры в российской поэзии XX века имеет смысл сопоставить характер игры различных современных поэтических школ (группы "Лианозово", концептуализма, метаметафоризма, критического сентиментализма, куртуазного маньеризма) с игрой в поэзии серебряного века (символизма, футуризма, эгофутуризма, акмеизма, имажинизма), поскольку именно в серебряном веке игра впервые в отечественной культуре стала оказывать значительное влияние не только на творчество, но и на жизнестроительство поэтов. Отдельно следовало бы заострить внимание на связи новейшей поэзии

с деятельностью обзирютов.

Наконец, на наш взгляд, наиболее сложной и, вместе с тем, актуальной проблемой является дальнейшее изучение синтеза новейших игровых приёмов с традиционной поэтикой. Именно на стыке готовых художественных форм с современными творческими новациями и возникает явление, которое поэтическими средствами наиболее адекватно передаёт дух эпохи и её картину мира.

Результаты исследования отражены в следующих публикациях в научных сборниках:

1. К вопросу о русском постмодернизме. // Учёные записки КГУ, т.131. - Казань : Изд. Казанского государственного университета, 1995, с. 134 - 141. (Совм. с Прохоровой Т.Г.)

2. Языковая игра как форма мировосприятия в прозе Саши Соколова. // Тезисы докладов международной научной конференции "Бодуэн де Куртенэ: теоретическое наследие и современность". - Казань : Изд. Казанского государственного университета, 1995, с. 158 - 159. (Совм. с Прохоровой Т.Г.)

3. Языковая игра как форма мировосприятия в современной российской поэзии 1980 - 1990-х гг. // Языковая семантика и образ мира. Тезисы международной научной конференции, посвященной 200 - летию Казанского университета. - Казань : Изд. Казанского государственного университета, 1997, с. 213 - 215.

4. Некоторые особенности поэтики Александра Башлячёва. Тезисы конкурсной работы. // Республиканский конкурс студенческих работ на соискание премии им. Н.И. Лобачевского. Тезисы конкурсных работ. - Казань, 1997, с.184 - 186.

5. С Пушкиным на дружеской ноге. // А.С.Пушкин и взаимодействие национальных языков и литератур. Тезисы международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина. - Казань: УНИПРЕСС, 1998, с.69 - 71.

6. Языковая и литературная игра как ведущий элемент стиля (на материале творчества А.Левина и В.Строчкова) // Учёные записки Казанского государственного университета. - Казань : Изд. Казанского государственного университета, 1998, т. 135, с.78 - 86.

7. Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной российской поэзии 1980-1990-х гг. // Учёные записки Казанского государственного университета. - Казань : Изд. КГУ, 1998, т. 136, с.96 - 106.

8. Лирический герой поэзии Б.Гребенщикова и М.Науменко. // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. - Тверь, 1999, с.159-166.

9. Традиции Г.Р.Державина в творчестве Г.Ю.Кибирова. // Сб. трудов Всероссийской конференции "Христианская история и культура на пороге третьего тысячелетия". - Казань: Изд. Каз. Епархии, 2000 - в печати (0,5 печ.л.).

Примечания: *Й.Хейзинга. Homo ludens. - М.: Прогресс, 1992, - С.16, 24.

292 311
1401
122 150
325 154
6122 1.02
354 230788

Подписано в печать 25.04.2000 г.
Усл. печ. л. 1,2. Тираж 100 экз.
Отпечатано в издательском комплексе
Управления международных связей КГУ

200